

Serialidad y sobreproducción. Transgénesis de un formato de ficción en la televisión contemporánea

Francisco Javier Gómez-Tarín
Agustín Rubio-Alcover
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I (Castellón)

INTRODUCCIÓN.

Las transformaciones de los soportes, los formatos y los hábitos de consumo que conlleva la digitalización, están detrás de la actual eclosión de los estudios sobre la ficción televisiva. En nuestro ámbito, los análisis del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva OBITEL, plasmados en publicaciones periódicas (VILCHES, 2007 y 2009), han desarrollado una importante labor pionera en pro de su aceptación como objeto y a la normalización de unas ciertas metodologías. De manera paralela, diversos estudiosos (CASCAJOSA, 2005 y 2007; BORT GUAL, 2012), han reivindicado la importancia de un examen de las series televisivas –de procedencia casi exclusivamente estadounidense– tan específico y respetuoso de la dignidad de las mismas como el que ya nadie niega a los productos cinematográficos.

Por lo que respecta a nuestro país, en fecha reciente han visto la luz las primeras tentativas sistemáticas (PUEBLA MARTÍNEZ, CARRILLO PASCUAL e IÑIGO JURADO, 2013; GIL GONZÁLEZ, 2013). Sin embargo, en ocasiones, los trabajos adolecen del conocimiento o la memoria de un pasado relativamente reciente, lo cual puede llegar a limitar sus conclusiones o pervertir sus resultados (RUBIO ALCOVER, 2013). La presente comunicación quiere establecer un enlace entre los impulsos renovadores referidos, y una cierta tradición, historiográfica (PALACIO, 2005) y analítica (RUBIO MARCO, MARZAL FELICI y CORTÉS-MUÑOZ, 1989), más atenta a las modulaciones vernáculas de los fenómenos internacionales. Para ello, el presente texto va a profundizar en dos de los productos españoles que mejor representan la puesta al día de los formatos de la teleserie y la telenovela, a saber, *Gran Reserva* (2010-2013) y *Gran Reserva: el Origen* (2013).

A partir de un análisis comparado entre sus respectivas narrativas y modelos expresivos, y con el apoyo de las escasas fuentes fiables existentes (LEÓN, 2010) acerca de los sistemas de producción y las estrategias de programación y promoción de ambas, este trabajo ilustra las cualidades de la propuesta española contemporánea, aparejadas a la época y a la nacionalidad –por comparación a un referente claro: *Falcon Crest* (1981-1990). Asimismo, la comunicación concreta las variaciones que implica el tránsito de un esquema serial de la franja nocturna de *prime time* (la *Gran Reserva* original, compuesta por temporadas al uso, de trece episodios emitidos a razón de uno por semana) al horario de sobremesa en días laborables (los cinco semanales de *Gran Reserva: el Origen*).

EL TIEMPO EN BARRICA: LOS RITMOS DE PRODUCCIÓN

Conviene ver las marcadas diferencias existentes entre uno y otro producto, en primer lugar, en términos productivos. Estrenada la serie original el 15 de abril de 2010, la empresa responsable, Bambú Producciones, se planteó *Gran Reserva*

como “un producto de factura cuidada, con un sistema de trabajo a medio camino entre los métodos televisivos habituales y el rodaje cinematográfico” (LEÓN CALOPA, 2010: 38). Las localizaciones naturales iniciales eran, aparte de Briones (La Rioja), Segovia, Aranjuez, Chinchón (Madrid) y la carretera de La Coruña. También se trabajaba en un estudio madrileño, en un plató de 1.500 metros cuadrados. El director de fotografía de la serie original, Jacobo Martínez, ha reconocido que buscaron un *look* años cincuenta que él califica como “‘radiactivo’, agradable, suave, un poco como el Technicolor cuando empezaba” (LEÓN CALOPA, 2010: 40), y que en la planificación se decantaron por “imágenes armoniosas (...) encuadres muy cuidados y elegantes movimientos de cámara. ‘Solo utilizamos un plano de *steady*, no porque no nos gustase cómo habían quedado los demás, sino porque por historia no funcionaban bien. Llevábamos dos grúas, una pequeña y una grande (la Panther Pegasus)” (Ibíd., 40-41). Se rodó con dos cámaras HDW-790. “Aunque lo habitual en las series de televisión es rodar con dos unidades (una para plató y otra para exteriores), en esta ocasión se decidió apostar por una sola unidad, lo que siempre permite tener un mayor control sobre el resultado final” (Ibíd., 42).

Los autores de la idea original, Ramón Campos y Gema R. Neira, trabajaban juntos desde 2004. Cuando Bambú les encargó *Gran Reserva*, acumulaban la experiencia de dos series para TVE, una moderadamente exitosa (*Desaparecida*) y una segunda prematuramente cancelada (*Guante blanco*), aunque con algunos defensores irreductibles y que fue recuperada por la televisión pública a raíz del buen funcionamiento del serial sobre la industria vitivinícola. El equipo de guión de *Gran Reserva* estaba compuesto por nueve personas “entre creadores, argumentistas, dialoguistas...”. Al realizador inicial, Carlos Sedes, se unieron pronto Eduardo Armiñán y Salvador García Ruiz –un director con varias películas notables en su haber, como *Mensaka* (1997), *El otro barrio* (2000), *Las voces de la noche* (2003) o *Castillos de cartón* (2009)–, y en las siguientes temporadas el en tiempos muy celebrado Manuel Gómez Pereira.

La primera *Gran Reserva* estuvo compuesta por un total de 42 episodios, distribuidos en tres temporadas de 13 episodios cada una, más una suerte de desenlace autónomo, titulado “El pago de los Cortázar”, en tres entregas. Su sólido rendimiento, su consagración como un estándar productivo de calidad identificable con la marca RTVE, y una circunstancia externa, provocaron que, súbitamente, se planteara su prórroga o, mejor, refundación bajo una premisa distinta: una precuela. *Gran Reserva: el Origen* fue un encargo de la cadena pública para, si no recuperar, al menos plantar batalla en la franja de sobremesa tras la marcha de su buque insignia, *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) –reconvertida en el serial de Antena 3 *Amar es para siempre* (2013-), indiscutible líder actual. El esquema de *Gran Reserva: el Origen* se debe de nuevo al tándem Campos-Neira. Los realizadores fueron los mismos cuatro (Sedes, Armiñán, García Ruiz y Gómez Pereira). A diferencia de su hermana mayor, *Gran Reserva: el Origen* se rueda principalmente en un plató de 2.000 metros cuadrados y en un decorado exterior de 500. Según los datos que suministra la propia RTVE, dos unidades de grabación que operan de manera simultánea se ocupan de sacar adelante el trabajo diario. Presentada con bastante expectación el 13 de mayo de 2013, y desde entonces se emitió ininterrumpidamente hasta el 23 de agosto, en que se pudo ver el octogésimo segundo episodio. La cuota media de 7,3% de audiencia dictó que se cancelara 48 entregas antes de lo previsto. En estos momentos, RTVE da

informaciones contradictorias: así, mientras que la web todavía incluye el anuncio de que “*Gran Reserva: el Origen* cerrará su primera etapa al finalizar el verano”, y deja la puerta abierta a una continuación, el presidente de la corporación ha atribuido a la pérdida de *Amar en tiempos revueltos* el descenso de las cifras de audiencia de la cadena –lo que implícitamente constituye un reconocimiento del fracaso de *Gran Reserva: el Origen*, y supone descartar su recuperación.

EL PRECEDENTE DEL PRECEDENTE: UN BUEN HOMBRE

Existe un factor que nadie hasta ahora se ha planteado para entender *Gran Reserva*, y es la existencia de un antecedente inmediato en el medio cinematográfico que pudiera haber funcionado como referente noble. Nos estamos refiriendo a la película *Un buen hombre* (Juan Martínez Moreno, 2009), producida por Gerardo Herrero y Mariela Besuievsky (a través de los sellos Tornasol, Castafiore y Milú Films), con la participación de la televisión autonómica gallega (TVG) y de Televisión Española. Justo antes de *Gran Reserva*, Tristán Ulloa y Emilio Gutiérrez Caba acababan de coincidir en la cabecera de cartel de este largometraje, con el que la serie que nos ocupa iba a guardar numerosos y significativos puntos de contacto. *Un buen hombre* pasó prácticamente inadvertido –según los datos de boxofficemojo, no superó los 350.000 euros en la taquilla nacional–, a pesar de atesorar una calidad notable: dependencias paternofiliales (en este caso no consanguíneas, sino morales), ambiciones, asesinatos, complicidades y alianzas tácticas (con enterramientos clandestinos para ocultar cadáveres), policías recelosos...

Es interesante contrastar el film con la serie, porque, a todos los efectos, las diferencias resultan elocuentes: formalmente, *Un buen hombre* tiene esquemas de iluminación mucho más contrastados (negros absolutos y luces escasas en algunos planos, que, lejos de menguar la expresividad, la acrecientan: es el caso del plano en que Vicente (Ulloa) abronca a un Fernando (Gutiérrez Caba) empujándolo, inmóvil y casi invisible aun como sombra frente a una casa) (fig. 1); una escala de planos más discreta, con escasos primeros planos, en instantes climáticos, según una regla tradicional (figs. 2-3); una paleta cromática menos llamativa que la de *Gran Reserva*, aunque igualmente intencionada en su desvaimiento); movimientos de la cámara más abundantes pero menos previsibles y algún intencionado desencuadre (fig. 4), rimas y contrastes llenos de implicaciones, como los cambios de ubicación de los personajes en los bancos y al comulgar –también de la cámara– en los dos funerales que jalonan la trama (figs. 5-11); y, en general, una mayor variedad de esquemas de puesta en escena (escenas resueltas en un solo plano, en modalidades del esquema plano/contraplano que rehúyen el convencionalismo –el cambio de un intercambio de primeros planos frontales del policía y el sospechoso a uno lateral, para reflejar su enfrentamiento (figs. 12-14)...



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



También por lo que a la narrativa se refiere hay diferencias, que van más allá de un menor desarrollo dramático –como es inevitable, por otro lado, dado que la duración de la película es muy inferior a las dos series, temporada por temporada, las dos por separado y el proyecto en su conjunto–, y a favor de la profundidad y la densidad del largometraje: así, algunas secuencias carecen, en sentido estricto, de una funcionalidad narrativa clara; son situaciones meramente indiciarias o caracterizadoras, que asientan ideas –en la jerga guionística anglosajona, ejercen la tarea de “plantar”– que, más adelante, ante una repetición/variación futura, eclosionarán, cargándose de sentido *a posteriori*, con un valor eminentemente discursivo. La carpintería fílmica se confirma, de esta manera, sutil, motivada y poética.

¿FUNCIONA EL CULTIVO DE LA SOJA EN ESPAÑA?: *GRAN RESERVA* COMO FORMATO IBEROAMERICANO

El periodista Pablo Sirvén acuñó el 12 de marzo de 2007 en el periódico argentino *La Nación* una expresión no exenta de ironía que ha hecho fortuna, para definir la estrategia de tematización de su oferta que siguen las cadenas, al hacer depender toda su parrilla de un programa-estrella: es el denominado "efecto soja". En ese mismo año, la miniserie volvió al ámbito iberoamericano, y al año siguiente repuntó en España. Se trata de un formato "con historias frecuentemente adaptadas de la literatura, de género dramático, muchas veces histórico y de no más de cuatro capítulos, generalmente con una duración de dos horas por capítulo. Un género que tuvo su siglo de oro en los años ochenta en Europa y que en España ha desaparecido a partir de mediados de los noventa..." (VILCHES, 2009: 29). Según este autor, España se asemeja más en ciertos aspectos al resto de Iberoamérica que al resto de Europa: "Mientras en Europa la circulación de adaptaciones y formatos de ficción es mínima, en Iberoamérica mantiene una industria de crecimiento nacional gracias a un mercado cada vez más globalizado (...) Las adaptaciones y formatos de ficción están en plena expansión en la

televisión de Iberoamérica (...) En España, encontramos también casos excepcionales en el terreno de las inspiraciones. Aparecen aquí series que son una especie de continuidad no reconocida de series anteriores, con cambio en el título pero con un reparto de actores similar o, en su defecto, con protagonistas de perfiles psicológicos fácilmente identificables en la idea original" (Ibíd., 36-39).

Vilches ha enmarcado la producción de ficción iberoamericana en un proceso de mundialización o globalización que conlleva una fuerte "uniformización de los contenidos mediante la adaptación de formatos de la ficción nacional e iberoamericana sin que esto impida alcanzar incluso a los grandes mercados asiáticos", la "confirmación de que el principio económico (llámese de amortización y rentabilidad) es un principio ordenador en este proceso", el "declive o la irrelevancia del sector público sometido al mismo principio", y la "constatación de una filosofía mundializadora, en ciernes y de desigual magnitud" (2009: 15). Los expertos de OBITEL en Colombia Omar Rincón, Cecilia Percy, y María Fernanda Luna señalan que "Otra tendencia es la búsqueda de otra ficción, una más de suspenso y comedia neutra que conviva con la televisión de vida cotidiana y el drama familiar. Se busca cautivar a la audiencia fascinada con la producción de series de televisión norteamericana (...) y mantener la competitividad en la venta de formatos a nivel internacional" (2009: 71). Los analistas del caso español apuntan "el progresivo aumento de las telenovelas de año en año (...) Los formatos de *Cuéntame* y *Herederos* han sido considerados como series en nuestro análisis. Sin embargo, es indudable que se trata de formas híbridas muy influenciadas por la dramaturgia proveniente de la telenovela. En el caso de la premiadísima y veterana *Cuéntame*, el carácter melodramático suavizado para contar una historia realista con grandes y frecuentes citas referenciales a la historia de los años negros de España, tiene mucho de telenovela nostálgica con ingredientes de saga y personajes próximos a la construcción estereotipada más propia de las telenovelas latinoamericanas" (VILCHES, ARNANZ, HUERTAS, FLEISHMAN, MALDONADO, y SÁEZ, 2009: 105-106). Asimismo, anotan que "Las adaptaciones de formatos en las cadenas nacionales, además de *spin off* y las series 'inspiradas' en títulos norteamericanos han dominado la escena de los títulos más vistos del año y también de algunos estrenos con menor audiencia (...) España no sobresale precisamente por la diversificación de formatos y domina el conservadurismo para mantener los buenos resultados de audiencia obtenidos con la ficción ya conocida por el espectador. Uno de los recursos de este conservadurismo es copia de lo que de bueno hay en la ficción norteamericana e, incluso, en la mismísima doméstica. Para eso están las adaptaciones. Un recurso que siendo sacrosanto y legítimo en el mercado no deja de demostrar que el nivel de creatividad de las televisiones, las productoras y los guionistas (aquí todos son responsables) no se halla en el mejor de los siglos" (VILCHES, HUERTAS, FLEISCHMAN, MALDONADO y SÁEZ, 2009: 193).

DE COSECHA O TEMPRANILLO: ANÁLISIS COMPARADO DE GRAN RESERVA Y GRAN RESERVA: EL ORIGEN

Tal es el contexto en el que se enmarca *Gran Reserva*. En lo tocante a su funcionamiento interno, el resumen y la expansión parecen darse la mano en el seno de la serialidad melodramática: la herida del tiempo precisa de amplias dimensiones cronológicas del relato que solamente pueden asumirse mediante la eliminación de partes de la historia. Estas carencias fluyen en el seno de elipsis narrativas promoviendo la sensación de resumen, en tanto que el propio flujo del

discurso, al contar con numerosos episodios, requiere de subtramas que provocan esa idea de expansión sin límite que parece ser el marchamo de la serialidad. Frente a este mecanismo de *desbordamiento* propio de las series televisivas, la máxima concreción discursiva (e informativa) vendría dada por el *collage*. Como señaló AUMONT (1997: 72) en su día, “para el espectador del *collage*, hay, en efecto, un desfase que colmar en términos a la vez perceptivos y cognitivos y, por cierto, más directamente cognitivos que ante la *serie*; la especie de imparable vaivén de la mirada ante ésta quedaría en suma, en el *collage*, fija de una vez por todas”.

Ese vaivén de la mirada del que habla Aumont puede aplicarse a las dos series que ha producido TVE con los rimbombantes títulos de *Gran Reserva* y *Gran Reserva: el origen* (no nos resistimos a hacer un comentario cínico sobre esta especie de moda de los tiempos que intenta colar las *precuelas* para hacer negocio sobre apuestas seguras ya probadas por la audiencia de los espectadores, ahora con la denominación no menos anglosajona de *spin-off*), de las que ya hemos visto sus mecanismos de producción.

Es innegable la tradición que ha ido adquiriendo la televisión en nuestro país como productora de series de ficción, tanto desde las cadenas públicas como desde las privadas, lo cual es digno de loa, en tanto repercute positivamente en los mimbres industriales de la producción audiovisual. Lógicamente, la ficción patria está muy lejos de poder compararse con las series dramáticas norteamericanas, que, hoy por hoy, han arrebatado los índices de calidad al cine de Hollywood y que, incluso, se han constituido en el reducto de libertad para autores de prestigio que ven cada vez más mermadas sus posiciones en la industria del *blockbuster*. No es ningún secreto que gran parte del mejor cine actual se hace para televisión.

Por otro lado, muchos años de experiencia catódica de los culebrones latinoamericanos han contagiado los usos y los gustos. No es de extrañar, pues, que TVE optara por la producción de una ficción de calidad (en términos técnicos), claramente autóctona, con emisión semanal de los capítulos (*Gran Reserva*), en horario nocturno de máxima audiencia y, posteriormente, debido al éxito de la serie, ampliara su horizonte con *Gran Reserva: el origen*, cuya trama se remonta cuarenta años en el tiempo, pero esta vez lo hiciera mediante un flujo de capítulos diarios en horario de sobremesa. Se trata de dos productos que parecen ir de la mano pero que se diferencian tanto por su continuidad y horarios de emisión, como por aspectos de tipo formal y discursivo. Esta última diferenciación es la que tratamos de plantear en las páginas que siguen, si bien conviene antes señalar que la periodicidad diaria de la segunda entrega ha sido un elemento determinante en su clara caída en calidad y espectadores.

La apuesta cualitativa de *Gran Reserva* es evidente: cuidada planificación; brillante puesta en escena; interpretaciones “correctas” entre las que destacan las dos estelares (Ángela Molina y Emilio Gutiérrez Caba), a años luz de las que podemos ver en la *precuela*; excelentes títulos de crédito, y un largo etcétera de aciertos menores. *Gran Reserva: el origen*, apunta en esa misma línea, repitiendo el esquema, pero hace aguas al cabo de varios capítulos, si bien los iniciales parecen más convincentes.

Frente a los aspectos positivos, los negativos. *Gran reserva: el origen*, por su propia estructura y formalización, nace directamente como un culebrón de sobremesa y así es vendido a los espectadores; sin embargo, *Gran Reserva*, sin pretender ser un culebrón, se contagia de ese tipo de estructura y desarrolla una

trama apoyada en el exceso que impide el tiempo de respiro propio de las series de cronología semanal. El primer capítulo es como una explosión que parece intentar abrir todas las vías en su punto álgido y mantener en la expectación plena a su audiencia sin urdir unos mecanismos internos que propicien la dosificación de información adecuadamente. El ritmo, pues, es exasperante, y más si tenemos en cuenta la puntuación musical *ad hoc*, que, como gran parte de los diálogos, resulta lamentable.

Lo interesante es que la suma de cuestiones negativas entran en contradicción evidente con las positivas y se hacen más que patentes. Resulta obvio que esto es así en el plano interpretativo, ya mencionado, donde los protagonistas más reconocidos están a una altura envidiable en tanto los demás se ven perjudicados por sus carencias, que la diferencia no hace sino resaltar. Esto no ocurre en *Gran Reserva: el origen*, porque el tono medio-bajo en las interpretaciones es mucho más equilibrado.

En *Gran Reserva*, la cuidada planificación e iluminación, el adecuado uso de interiores y exteriores –que puntúan muy bien las diversas subtramas–, se va afianzando a lo largo de la serie, al menos en los primeros capítulos, hasta el punto que en el capítulo 3 podemos constatar cómo el uso de los primeros planos y los planos medios adquieren la densidad de que carecían en el episodio inicial. Esta apuesta por una planificación bien dimensionada repercute en la credibilidad de las tramas, pese a su exageración melodramática, que es constante. Y este aspecto tecnológico, que señalamos como adecuado, contrasta, a su vez, con el uso de reiteraciones en la trama que llegan a ser impertinentes (como muchos de los *flash-backs*, más repetitivos que informativos, y que parecen desconfiar en exceso de la capacidad de comprensión del espectador) o las soluciones *deus ex machina*.

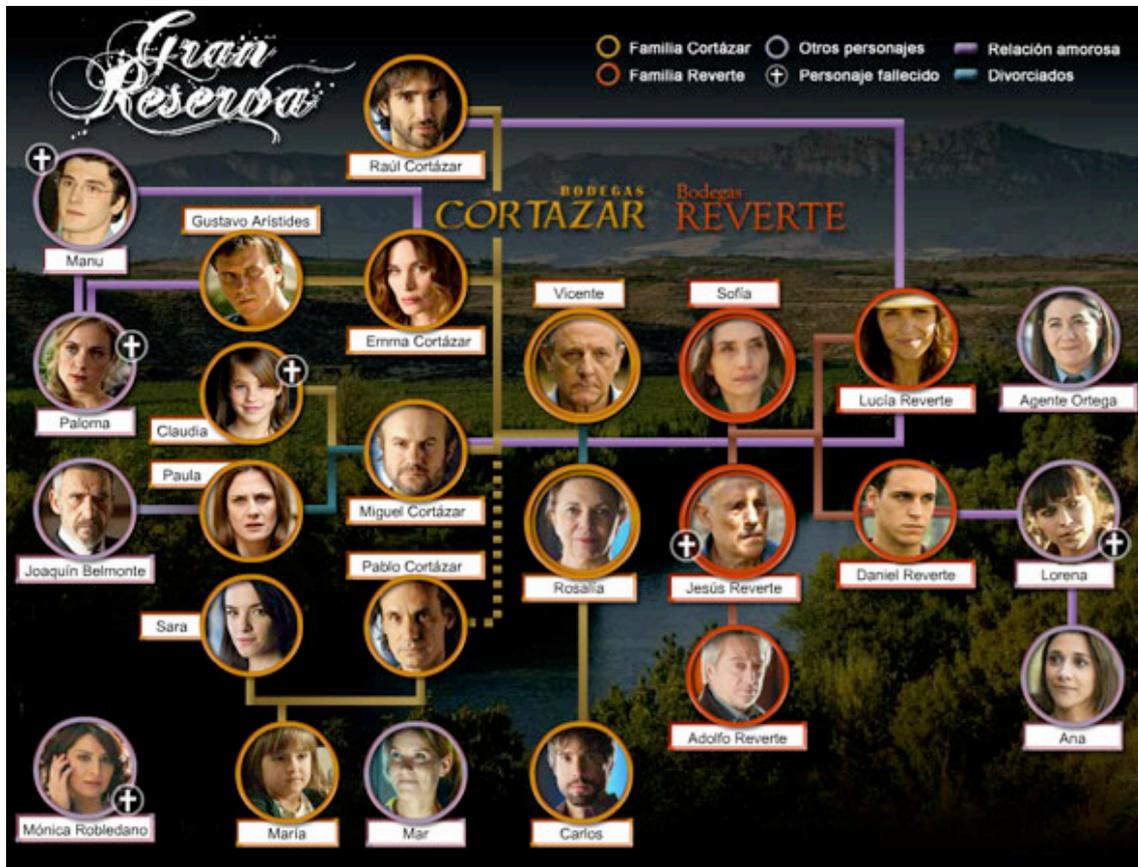
Si plásticamente se pretende una puesta en escena que fomente los tonos cálidos del paisaje de los viñedos (con verdes y ocres), al tiempo que el flujo cronológico con sus cambios, el vínculo referencial a un cierto tipo de cine realizado en los cauces del *mainstream* más clasicista, pero con el recuerdo implícito de otras épocas (aspecto positivo que resaltaría el hecho de que las familias protagonistas vivan ancladas en el pasado), las referencias metacinematográficas no dejan de constituir un juego privado entre lúdico e intrascendente: *A dos metros bajo tierra*, *Falcon Crest*, *Fargo*, *La semilla del diablo*, etcétera.

Otro contrasentido viene dado por el discurso claramente conservador cuando se abordan tangencialmente temas como la droga o el aborto, frente a ciertos aspectos progresistas en lo referente a las relaciones laborales, ya que el clan familiar explota abiertamente a sus trabajadores y esto se denuncia a lo largo de la serie. La inmersión de los distintos episodios en el contexto actual es muy lateral, pues intenta pasar “de puntillas”, lo cual es sorprendente si tenemos en cuenta que en *Gran Reserva: el origen* este tipo de cuestiones es más patente e incluso se reivindica, probablemente porque al situar la acción en los años setenta el entorno socio-político permite mayores críticas sin salpicar en exceso a los ahora hijos agradecidos de aquellos padres *bon vivants* en tiempos de dictadores.

Hay otros aspectos que no podemos dejar de lado, como la introducción del fantasma del padre muerto, interesante aunque con claros referentes televisivos más brillantes y efectivos, o la presencia de un cierto tono humorístico con el personaje de la policía, con no menores referentes, que consigue desengrasar un poco el exceso reinante. Frente a ello, la irritante fórmula mafiosa de la familia

constituida, con ese llenarse la boca del elemento institucional (la palabra “familia” es la más repetida a lo largo de la serie), o la sucesiva cadena de explicaciones finales, a todas luces innecesaria o, cuanto menos, decepcionante.

En la página web de TVE puede verse la cadena de personajes y sus relaciones, así como las que se producen a nivel espacial:

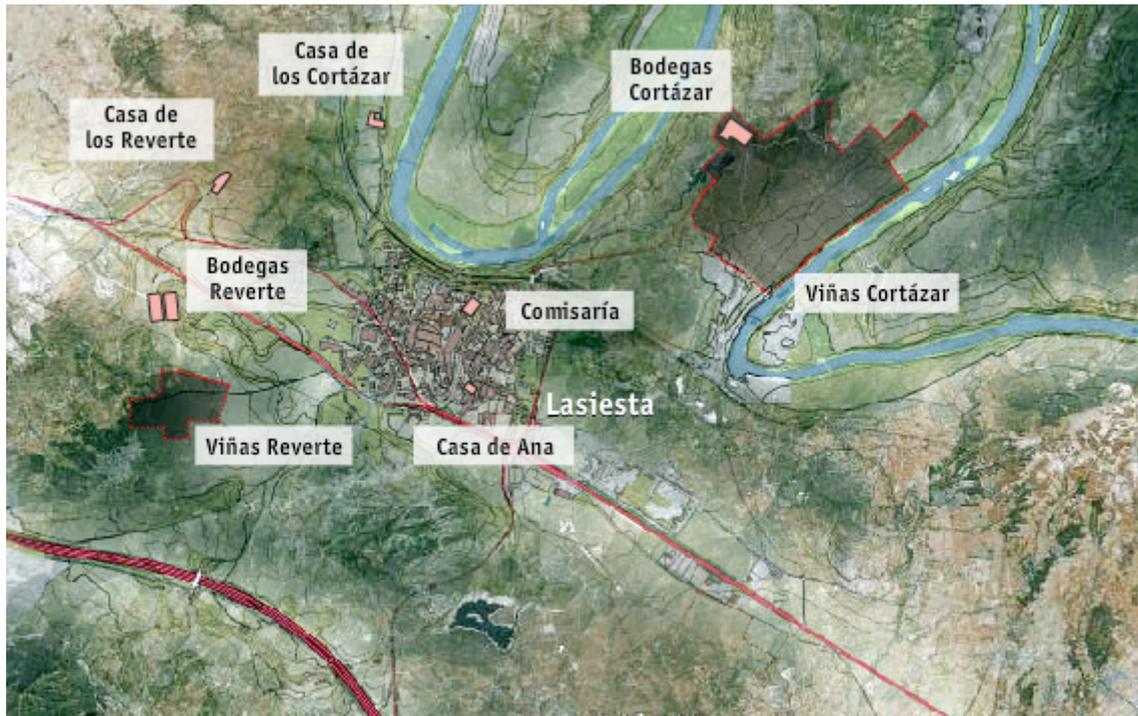


La saga familiar de Gran Reserva (fuente: página web de TVE)

Como es evidente, el culebrón está servido, sea de programación semanal o diaria, porque la caracterización más patente de la servidumbre a un tipo de discurso plano es precisamente la construcción de personajes de una pieza, buenos o malos a ultranza, que no consiguen desprenderse de un halo de *déjà vu*. Y si esto puede ser hasta cierto punto aceptable en *Gran Reserva*, no lo es en *Gran reserva: el origen*, porque la repetición de la fórmula no solamente es irritante sino inconsistente. La nueva familia puesta en escena, los Miranda (padre malvado, hijo bondadoso), parece el modelo de desarrollo para la posterior maldad de Vicente, el *pater familias* de *Gran Reserva*.

Gran Reserva: el origen arranca con una buena calidad de imagen, con unos créditos de similares características que su referente, y va repitiendo el esquema de odios y relaciones, incluso con sagas familiares paralelas, pero, en este caso, se sabe culebrón desde el primer momento y puntúa cada capítulo para introducir las diferentes subtramas sin abandonar la línea dramática principal que lo rige. De nuevo la mentira y la competencia entre las diferentes familias son el eje conductor, y habrá amores imposibles, venganzas y hasta muertes: la política del exceso es muy similar.

Si en muchos aspectos *Gran Reserva: el origen* resulta inferior a *Gran Reserva*, no lo es en sus posibilidades de desarrollo, claramente desaprovechadas. Así, los núcleos espaciales, con la presencia habitual de exteriores y un mayor peso de estos en el conjunto, podrían haber aportado mayor credibilidad; las referencias contextuales hubieran generado reflexiones sobre la situación del país y el problema es que se quedan en la anécdota (música de *The Beatles*; de *Los Bravos*; revistas francesas, como *Salut les copains*), pese al juego que podemos darles si las extrapolamos a la realidad actual (machismo; revistas y publicaciones del corazón, como las de Corín Tellado; corrupción, como el asunto Sofico), en tanto las relaciones laborales se asimilan en ambas series.



Los espacios de Gran Reserva (fuente: página web de TVE)

También en *Gran Reserva: el origen* se recurre al *flash-back* como una especie de recordatorio que no tiene mucho sentido al tratarse de capítulos diarios. Esa asiduidad en la emisión provoca habituales fallos de guión al intentar capturar la atención por la vinculación a las tramas y subtramas, pero habilitando estas como compartimentos estancos. De esta forma, una vez más con un tono reiterativo exasperante, las diferentes subtramas se van engarzando por salto de una a otra y manteniendo su avance en montaje alternado; sin embargo, el paso entre ellas no suele tener en cuenta los tiempos elididos y, así, nos encontramos con la nada estimulante paradoja de que, vista una parte de la acción y dejada otra en suspenso entretanto, recuperamos la primera en el punto en que se quedó y no avanzando en el tiempo lo que se supone transcurrió en la segunda. Error este que deja al espectador anclado en un saber irregular (otra de las grandes derivas de la serie). En realidad, en mayor o menor medida, ambas series reflejan con claridad meridiana lo que, al margen de los aspectos reivindicables del proyecto, supone un “quiero y no puedo” de nuestra producción nacional. Ese “quiero” apunta hacia la gestión de un discurso con características directamente vinculadas al clasicismo cinematográfico, que se propone a sí mismo como tal, pero que no puede huir, en

razón a su constitución formal, a su composición, a su interpretación, e incluso a sus desarrollos argumentales, de una influencia televisiva anclada en la representación plana y de escasa efectividad, puesto que el exceso la devora.

...el cine clásico pone en funcionamiento una estructura basada en un juego continuo de simetrías y disimetrías, de referencias e inversiones, de repeticiones y variaciones, gracias a la presencia de tres factores. Ante todo intervienen auténticas "rimas", ya que en los filmes clásicos hay una vuelta constante de encuadres o de grupos de encuadres con características idénticas... En segundo lugar hay una serie de condensaciones y desviaciones, ya que el continuo retorno de los mismos datos da paso a encuadres que integran en sí características que antes se han distribuido en distintos momentos, y a encuadres que "reescriben" de otra forma momentos anteriores... En tercer lugar hay numerosos puntos de ruptura; toda la serie de momentos en los que se rompen los equilibrios y las correspondencias, gracias a los encuadres que alteran el orden establecido e introducen nuevos datos...

Tenemos, pues, la rima, la sustitución y la ruptura. Sobre tales factores construye el cine clásico una estructura basada al mismo tiempo en el equilibrio y el desequilibrio. Una estructura que confiere al cine un ritmo particular, hecho de redundancias, de ecos retardados, de irrupciones súbitas y de integraciones sucesivas... Una repetición en la diferencia (para enmascararla y a la vez recordarla) y una repetición para resolver (para resolverla y a la vez resolverse). El cine narrativo clásico (pero también cabría decir el cine narrativo *tout court*) tiene aquí sus claves (CASSETTI, 1994: 192-193).

El "no puedo" se inscribe en la carencia de los mecanismos adecuados para que la rima, la sustitución y la ruptura, en su caso, funcionen adecuadamente; en consecuencia, en lugar de un resultado coherente y compacto, se obtiene una amalgama que en algunos momentos funciona con relativa potencia (*Gran Reserva*), pero que, en otros, hace aguas por todas partes (a partir del capítulo cuarto o quinto de *Gran Reserva: el origen*, es la tónica).

En esta dinámica, piénsese en el *flash-back*, con su doble función informativa y de recordatorio. Cuando su uso, correcto, nos da pistas sobre el pasado, contribuye a que el desarrollo de la trama se agilice porque amplía el saber del espectador sobre los personajes; sin embargo, cuando solamente es un recordatorio, en ocasiones de algo que ocurrió en el propio capítulo, o en el del día anterior, demuestra una escasez de recursos discursivos que pone en evidencia carencias de mayor entidad: por ejemplo, la referencia a un objeto o a una situación (composición del encuadre) puede evocar una acción o elemento del pasado reciente y no es necesario mostrar de nuevo ni volver a representar (y mucho menos con *efecto Mickey Mouse*, o con virados, o con cambios radicales de iluminación). Estamos de acuerdo con BALLÓ y PÉREZ (2005: 108-109) cuando indican que

En los casos más canónicos de la cultura serial, la alienación va acompañada de amnesia. En una situación idílica, el grupo que habita un mundo feliz quiere preservar un recuerdo inmediato. Nunca los recuerdos primeros, demasiado distintos del actual estatus de estabilidad. Si el recuerdo del origen, en una narrativa lineal clásica, es el centro mismo de la identidad buscada; si, en definitiva, la memoria de la *ficción única* es

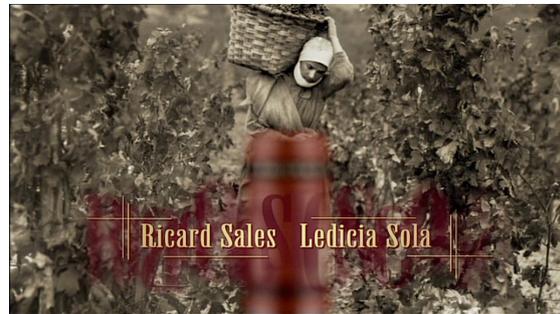
memoria de cambio, la memoria de la *ficción seriada* es memoria de repetición. Por eso, la serialidad acentúa el miedo a la amnesia en tanto que miedo a perder la memoria reciente, la fidelidad a lo que se repite cada día. En la serialidad, la amnesia es un motivo recurrente que significa *cambio de comportamiento*. En realidad, toda la narración serial se vuelve amnésica, porque se construye sobre la idea del olvido del pasado remoto. No obstante, cuando se evoca explícitamente la amnesia significa un "olvido del presente", un cambio de registro en la impasibilidad del personaje serial, una inquietud para el espectador, un obstáculo de otra índole que hace avanzar la trama, pese a que aparentemente la inmoviliza. Su función dramática comporta una variación sobre lo que se conoce, una invocación a otra forma posible de ser, de actuar, una apelación al deseo prohibido de ser otro, de actuar como otro.

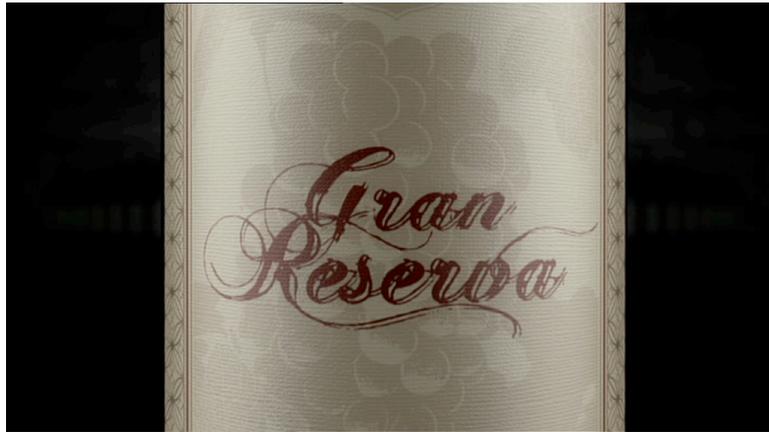
Para finalizar, creemos que las características formales de cada serie admiten comparación y que pueden suministrar una información nada desdeñable. Visto hasta aquí *grosso modo*, hagamos ahora un ejercicio de microanálisis y detengámonos en el capítulo primero de cada una de ellas para observarlas con una doble perspectiva: los títulos de crédito y la puesta en film de cada episodio.

Como hemos comentado, los títulos de crédito son de gran calidad y sobre sus imágenes se sobrepresionan los rótulos del genérico. En *Gran Reserva*, arrancan desde negro con

- 1) un gran plano general, con fuerte picado, tomado mediante *travelling* aéreo frontal, que nos presenta los viñedos y las montañas al fondo; el color verde, sobre el ocre de la tierra, adquiere todo el protagonismo; la melodía *leitmotiv* de la serie se escucha en todo su esplendor.
- 2) Le sigue un desplazamiento en *travelling* lateral sobre un conjunto de botellas dispuestas en línea de profundidad, en color, con un fondo fotográfico de época en virado, casi blanco y negro, que nos suministra información sobre el proceso de cultivo y recolección. Tales imágenes pretéritas nos retrotraen a un momento histórico indeterminado pero en ningún caso posterior a mediados del siglo pasado.
- 3) Con el mismo criterio, un desplazamiento frontal, también en *travelling*, sobre una barrica y, sobrepresionada, la imagen de la recolección, difuminada; un hombre y una mujer se vislumbran como protagonistas del duro trabajo.
- 4) Se regresa a las botellas, en el mecanismo de llenado y encochado, automatizado; en este caso avanzando en la cadena de producción y sin desplazamiento de la cámara. El plano, de detalle, sigue manteniendo al fondo imágenes de época, aunque a modo de telón, casi imperceptibles.
- 5) Las uvas, en plano de detalle, con ligero reencuadre ascendente, parecen cobrar vida por el efecto de luz que se introduce.
- 6) Un *travelling* vertical sobre una botella etiquetada, que gira a su vez, y que descubre al fondo una nueva imagen de la vendimia en plano general. En este caso se utiliza el trasfoco para pasar del encuadre pleno de la botella al de la vendimiadora.
- 7) Por sobrepresión se regresa a los campos con cámara en panorámica descendente y *travelling* lateral, en esta ocasión con predominio de los tonos ocres de la tierra.

- 8) De nuevo por sobreimpresión, vemos un conjunto de botellas en plano de detalle cenital, con movimiento en *travelling* que se desplaza y desciende hasta tomar de frente la distribución de las mismas, a modo de formación triangular, y, en este mismo plano, aparece sobreponiéndose una botella con el título de la serie. Parece sangrar y la imagen pasa negro.





En *Gran reserva: el origen*, el procedimiento es muy similar, pero la carga del pasado es mucho más relevante. Así, se eluden los planos de detalle de las botellas de vino para sobreimpresionar, por la sucesión de fundidos encadenados, una serie de imágenes estáticas que provienen de una época pretérita (quizás principios del siglo veinte), bastante más localizable en el tiempo que aquella a la que remiten las imágenes de fondo de *Gran Reserva*. La tonalidad verde cálida y potente de esta última, se convierte aquí en un tono apagado que es inmediatamente dominado por los ocres de la tierra y de las sobreimpresiones en virado (tal como en el primer caso), que constituyen el grueso del flujo de imágenes (rótulos de genérico aparte) y que se abren paso directamente sobre la propia imagen aérea inicial apareciendo y desapareciendo en capas superpuestas y mediante encadenados, con un toque de color que hace referencia a la etiqueta con la que concluye la entrada de estos títulos.





En *Gran Reserva: el origen* parece haber un predominio del elemento humano, incluso por la propia presencia de las sagas familiares de propietarios, además de los trabajadores en los viñedos. Si bien esto apunta a un mayor interés por ahondar en las relaciones laborales, el desarrollo de la serie lo desmiente por la deriva de que antes hablábamos, que defrauda las expectativas. Sin embargo, el buen acabado de los títulos de crédito, en ambos casos, es evidente y reseñable. Por otro lado, la imagen apagada, en tanto en cuanto la acción se sitúa en los años setenta, parece tener lógica y se combina a la perfección con una banda sonora

que, siguiendo el mismo *leitmotiv* de *Gran Reserva*, lo apaga sensiblemente y fluye con recato.¹

En el desarrollo de ambas series, previo a los créditos, el pre-genérico (*previously*) hace resumen de capítulos anteriores de tal forma que engarza las subtramas esenciales de cada episodio con aspectos que han tenido relación con ellas en los previos. Esta opción, muy desarrollada por las series dramáticas americanas, es eficaz y rentable, tanto como recordatorio como para asentar las diferentes líneas argumentales.²

Desde el punto de vista de su desarrollo formal, *Gran Reserva* y *Gran Reserva: el origen*, tienen puntos en común y claras diferencias. Así, los clanes familiares se repiten y los descendientes son representados por personajes que cumplen a pie juntillas los esquemas y comportamientos de sus antecesores; las tramas y subtramas giran en torno a relaciones de amor-odio-mentira; el pueblo, Lasiesta (Briones en la realidad), es el lugar de encuentro y puesta en común, con una serie de entornos adicionales que se hacen más amplios y ambiguos en *Gran Reserva: el origen*, a buen seguro por la necesidad de llenar una parrilla diaria con multitud de capítulos. Las dos series arrancan prácticamente igual, con una conmemoración, si bien en *Gran Reserva* es la presentación de un vino (y con ella del conjunto de personajes) y en *Gran Reserva: el origen*, un cumpleaños, el de Vicente, el hijo primogénito, agasajado en su vejez en la susodicha presentación vinícola. Ahora bien, si pensamos que el inicio de *Gran Reserva* es una introducción que será recuperada posteriormente como un gran *flash-back* de regreso (con el consabido y previsible rótulo: “una semana antes”), obtenemos que el auténtico inicio es también una fiesta de cumpleaños del hijo mayor de la familia... y, sí, en ambos casos la planificación parte del jardín y se introduce en la casa.

Con todo, *Gran Reserva* se abre con un tono oscuro, con cruces de miradas que denotan la fuerza melodramática de la tragedia que se cierne sobre los personajes, en tanto que en *Gran Reserva: el origen* se juega con un tono lúdico, subrayado por una ingenua melodía, que parece transportarnos al seno de una familia ideal –perspectiva que pronto se verá, como es lógico, desasistida. La planificación es otro de los hechos diferenciales, así como la utilización de los espacios exteriores, más asiduos en *Gran Reserva: el origen*. Frente a una puesta en escena que separa la mirada de la cámara cuando hay momentos de reunión familiar o relaciones contextuales, las escenas de contenidos más intimistas son presentadas con planos más cortos, hasta incluso llegar a los primeros planos, cosa que no se da con frecuencia en *Gran Reserva: el origen*.

Esta serie de planos, un tanto aleatoria, procede de *Gran Reserva*:

¹ Puesto que no tenemos aquí el espacio para una mayor profundidad en el estudio de los títulos, remitimos al lector a los trabajos sobre esta materia de Iván Bort-Gual (2012).

² En *Fringe*, por ejemplo, es claramente necesaria para situarnos en el cruce de universos.



Y esta otra serie de planos, también aleatoria, procede de *Gran Reserva: el origen*:



La búsqueda de una planificación afín al estilo más clásico, con una adecuada fragmentación, nos parece mucho más efectiva en *Gran reserva*, toda vez que hay una acomodación clara del mecanismo de puesta en escena al discurso formal. Esto es mucho más azaroso en *Gran Reserva: el origen*, aunque en el primer episodio, y hasta el cuarto o quinto, se ha cuidado mejor el producto que lo que viene a continuación, en una decadencia tan franca y notoria que su desaparición sorprendió a pocos. Además, en esta segunda, la música intenta remarcar más que ambientar y pasa a ser un elemento incordiante. La voluntad racionalizadora lleva a priorizar las conversaciones de grupo, intentando eludir parcialmente la fragmentación con alguna que otra panorámica.

La mayor parte de los cruces de líneas argumentales en *Gran Reserva* se producen por corte directo, lo que da al espectador mayor protagonismo en su participación hermenéutica; sin embargo, en *Gran Reserva: el origen* abundan otras fórmulas, como el fundido o la presentación espacial de un exterior con cámara descendente, sin que haya una coherencia en los accesos. Si a esto añadimos la imposición de *flash-backs* reiterados, como más arriba comentábamos, la diferencia entre ambas producciones, desde un punto de vista cualitativo, es más que evidente, aunque no su buena voluntad (las relaciones laborales están más cargadas y tienen mayor contundencia en *Gran Reserva: el origen*); pero, claro, al fin y al cabo, como dice el refranero -y viene al pelo a propósito de "Gran Reserva"..., el infierno está empedrado de buenas intenciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BALLÓ, JORDI Y PÉREZ, XAVIER, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BORT-GUAL, IVÁN, *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*, Tesis doctoral, 2012 [en red TDX Xarxa Universitària: <http://www.tdx.cat/handle/10803/81927>]
- CASCAJOSA, CONCEPCIÓN (ed.), *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, 2007.
- CASCAJOSA, CONCEPCIÓN, *Prime Time, las mejores series americanas*, Madrid, Calamar, 2005.
- CASSETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J., *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- LEÓN CALOPA, PALOMA, "Gran Reserva. Bouquet agradable"; en *Cameraman*, núm. (de 2010), pp. 38-43.
- PALACIO, MANUEL, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- PUEBLA MARTÍNEZ, BELÉN, CARRILLO PASCUAL, ELENA E ÍÑIGO JURADO, ANA ISABEL, *Ficciónando. Series de televisión a la española*, Madrid, Fragua, 2013.
- RINCÓN, OMAR, PERCY, CECILIA, LUNA, MARÍA FERNANDA: "Colombia"; en VILCHES, LORENZO (coord.): *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa, 2009, pp. 67-92.
- RUBIO ALCOVER, AGUSTÍN: "Sic Transit Gloria TV" (<http://textosred.blogspot.com.es/2013/05/bitbliografia-ficciónando-series-de.html>).
- RUBIO MARCO, SALVADOR, MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER Y CORTÉS-MUÑOZ, GUILLEM, "La serie televisiva desde la noción de esquema-familia (*Hotel, Falcon Crest y Hill Street Blues*)", en JIMÉNEZ LOSANTOS, ENCARNA Y SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (eds.): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 201-215.
- VILCHES, LORENZO (coord.): *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- VILCHES, LORENZO: "La ficción en el espacio iberoamericano"; en VILCHES, LORENZO (coord.): *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa, 2009, pp. 15-41.

VILCHES, LORENZO, ARNANZ, CARLOS, HUERTAS, AMPARO, FLEISHMAN, LUCIANA, MALDONADO, BELÉN Y SÁEZ, CHIARA: "España"; en VILCHES, LORENZO (coord.): *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa, 2009, pp. 93-122.

VILCHES, LORENZO, HUERTAS, AMPARO, FLEISHMAN, LUCIANA, MALDONADO, BELÉN Y SÁEZ, CHIARA: "España"; en VILCHES, LORENZO (coord.): *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa, 2009, pp. 193-196.

http://encuentrosdigitales.rtve.es/2010/ramon_campos_y_gema_neira.html

<http://www.boxofficemojo.com>

<http://www.rtve.es/television/gran-reserva/>

<http://www.rtve.es/television/origen-gran-reserva/>